Verifica stilistica de *La Macchina Mondiale* di Paolo Volponi

Piero Dal Bon
Universitat de Barcelona

Abstract

L'intenzione di questo saggio sul secondo romanzo di Paolo Volponi è quella di illustrare, attraverso gli strumenti dell'analisi stilistica, le caratteristiche della prosa dell'autore, insieme lirica e saggistica. L'intervento descrive la coesistenza di vari livelli linguistici all'interno del testo e afferma la natura plurilinguistica della sua scrittura. Nello stesso tempo, mette in luce la persistenza di quella componente visionario-metaforica tipica di Volponi.

Parole chiave: Volponi, italiano letterario, plurilinguismo.

Abstract

The intention of this essay on Paolo Volponi's second novel is to illustrate the lyrical and essayistic characteristics of the author's prose. It posits the coexistence of various linguistic levels within the text and affirms the plurilinguistic nature of the writing. It also highlights the persistence of Volpone's characteristic visionary-metaphorical component.

Key words: Volponi, the Italian literary language, plurilingualism.

Con MM[1] Volponi gioca la sua partita affidandosi alla stessa strategia eversiva sulla quale aveva puntato per la riuscita del suo esordio romanzesco. La mossa di partenza è la costruzione di un personaggio intemperante e visionario, al quale l'autore firma una delega in bianco per la gestione narrativa della propria vicenda, sfrenandone in tal modo al massimo, con più immediatezza,

1. Le abbreviazioni usate per i testi di Volponi che andrò citando (dalle edizioni da me adoperate) sono:
M= *Memoriale,* Torino: Einaudi, 1991.
MM= *La Macchina Mondiale*, Torino: Einaudi, 1975.
CO= *Corporale*, Torino: Einaudi, 1974.
MdC= *Le Mosche del Capitale*, Torino: Einaudi, 1989.
SR= *La strada per Roma*, Torino: Einaudi, 1992.
PP= *Poesie e poemetti 1946-66*, Torino: Einaudi, 1980.
LV= *Il leone e la volpe*, Torino: Einaudi, 1995.

VISIT…

le potenzialità esplosive, anti-mimetiche. Tale invenzione garantisce all'autore un metodo conoscitivo che poggia su strumenti sempre identici, germinando tutti da un'acuta sensibilità irrazionalistica e da una spinta necessaria e viscerale, ossessiva alla scrittura.[2] Alla costanza nell'impiego di determinati moduli stilistici (insistita iteratività, lirismo grumoso e visionario, montaggi accumulatori, procedimenti animistico-antroporfizzanti) si sovrappone una sperimentale apertura a ventaglio nel lessico. Linguisticamente Volponi va infatti in un crescendo di inclusioni: il compasso della lingua si allarga, divaricandosi in alto, nel senso di un sempre maggiore dominio delle varie aree speciali-settoriali e in basso, in ordine con la natura sempre più corporale della sua fantasia. Si va, insomma, verso un plurilinguismo magmatico, disponibilissimo a nuove acquisizioni.[3] Il movimento sembra essere quello di un progressivo assottigliarsi della distanza ironica tra autore e narratore; allo sforzo di mimèsi umile si sovrappone, con più di qualche stridore, la libertà di scrittura di un colto: infatti alla rivolta violenta ma chiusa di Saluggia contro l'ordine delle cose che lo teneva lontano dalla possibilità di una vita vera, si sostituisce qui, da parte di Anteo Crocioni, contadino-scienzato, una organizzata contestazione filosofica che assume volentieri accenti marxisti.[4] Tuttavia non si deve credere ad un'impalcatura filosofica sistematica, Volponi cala e impania il suo personaggio nel giro dettagliato di una realtà arretrata, autorizzando anche un'interessante interpretazione geografica della follia[5] del suo personaggio «oh, Marche dolcissime, o terra dolce delle Marche, *dolce marca della pazzia* […]» (p. 139). Ed è questa follia che giustifica la messa in atto di tutta una serie di procedimenti allegorici e irrealizzanti su cui reagisce l'individuazione mimetica, addirittura regionale (MM è anche un romanzo molto marchigiano) della voce dell'*historicus*. In questa maggiore frizione tra soluzioni storicizzanti e realistiche e opzioni acroniche e utopistiche starà una delle principali differenze con M. La devianza del contadino-scienziato si tinge di un colore antico: sotto le azioni e le parole di Crocioni sembrano agire da modelli impliciti (come per Saluggia

2. Come conferma la loro presenza nella scrittura saggistica di Volponi, su cui si è soffermato per primo Zinato, nell'introduzione a *Scritti dal margine*, Lecce: Manni, 1995.
3. Mi pare superfluo il rimando a Pasolini, del resto.
4. L'autore ha parlato di un romanzo «del ceppo materialista» (intervista rilasciata a Camon in F. CAMON, *La moglie del tiranno*, Roma: Lerici, 1969, p. 123). Il peculiare materialismo di Volponi, intriso di succhi lirici, che ha fatto parlare Pasolini di «marxismo lirico», può ricordare quello di un altro grande irregolare della tradizione utopistica: il sovietico Platonov, amante anche lui dei personaggi bislacchi, donchisciottechi paladini dell'Utopia millenaristica.
5. Quanto ci sia di specificatamente emiliano marchigiano nella predilezione di Volponi per personaggi terragni e visionari è aspetto tutto da sottolineare. Certo uno stimolo strategico poteva venirgi anche dalla letteratura russa, intensamente amata, e dalle figure di Dostojievski, dal Gogol' di «Racconto di un pazzo», o dal «Reparto n. 6» di Cechov. Per il gogolismo di Volponi si veda quanto dice Leonetti, in *LV*, p. 106: «E tu, mi pare, ami Gogol'[…]. Gli somigli, in parte; c'è pure in te quell'espressionismo, quel grottesco, quel parodico, che è stato teorizzato dai formalisti ed è fino a qui — tutto intorno al concetto "di straniamento" di Sklovskji — il nucleo più forte che abbiamo per capire la letteratura […]».

le figure nella tradizione cristiana e secondo una meccanica di sdoppiamento nobilitante tipica del personaggio-uomo di Volponi) le parabole corsare «di quei personaggi dell'eresia non letteraria, di coraggiosi, Campanella e Giordano»,[6] da cui l'autore dirà di essere stato affascinato in gioventù.

Crocioni, per una naturale nostalgia di tempi più eroici, «proietta se stesso, si favoleggia»[7], in un passato remoto e più augusto. Per ora si veda come, quasi in sovraimpressione, un notturno scorcio paesaggistico si rivesta arcanamente di una medievaleggiante tinta allegorica:

> […] ogni tanto si alzava […] un intrico di foglie e piante come in un giardino incantato, dove stessero incantate e incatenate alle piante chissà quali *virtù* e per il prato tra le chiaviche abbandonate *le colpe* corrispondenti, una per una, nell'ombra (p. 26).

o si guardi come sotto lo sguardo del folle la coscienza orgogliosa della propria eresia e il terrore-desiderio di una punizione proiettino sull'esterno lo scenario minaccioso della propria condanna:[8]

> Quando la corriera partì c'erano già molti passeri per le strade; le cime degli alberi *e le loro forche* erano già luminose […] In cima ad ogni povero campo *impiccato* sopra i sassi c'era qualche albero di mandorle […] (p. 138).

Il colorito arcaizzante di queste sequenze parla di un rifiuto del presente nel suo aspetto avvilito e anti-eroico. Le forme del passato aprono una breccia verso il futuro, in qualche modo annunciandolo utopisticamente. Viceversa la fanghiglia che impantana il passo libertario del protagonista trova il mezzo adatto ad esprimersi in una lingua neutra, puramente elencativa: «il racconto di una vita si fa ironicamente resoconto burocratico di essa».[9] Secondo un gusto tutto officinesco per i materiali impuri, Volponi-Crocioni intercala ad inizio romanzo (a cui il finale si riallaccia per spiccare un salto in avanti, in una costruzione appena spiraliforme)[10] quattro pagine dei verbali del proces-

6. *LV*, p. 37
7. Come un compagno di strada di «Officina», Roversi, «proiettava, favoleggiava se stesso, nel mondo delle sette Italie della prima Restaurazione» (F. FORTINI, *Saggi italiani*, Milano: Garzanti, 1987, p. 150-151).
8. Interpreto così il passo, sapendo però che le forche sono anche degli attrezzi agricoli per spostare il fieno e la paglia, plausibilissimi nel contesto di cui si tratta.
9. V. COLETTI, *Storia dell'italiano letterario*, Torino: Einaudi, 1993, p. 329.
10. Come ha osservato Zinato (in P. VOLPONI, *Romanzi*, I, Torino: Einaudi, 2002, p. 1114-1155) «la struttura del romanzo è data da una generale regressione analettica». Il presente di partenza, tempo dell'immersone nei fatti, viene ripreso alla fine, in cui si alterna con il passato prossimo, in una scansione tra diaristica e presa diretta («[…] voglio scrivere su questo libro le ultime azioni del tentativo che ancora sto facendo di andare avanti»), di cui fa parte anche un uso intellettualistico, acuminato, della sintassi nominale: «Ogni cosa precisa e anche nelle leggi della mia scienza […] Tutto preciso intorno a me, spazio e tempo, anche; tutto insieme nel nastro della mia memoria […] Tutto insieme, composto, volto a migliorare la mia sorte […]». Identiche osservazioni potrebbero essere fatte per l'incipit di CO,

so al protagonista, nell'intento documentaristico di contrapporre al suo alto discorso lirico e utopistico, il linguaggio vero della realtà rugosa, che lo vuole violento, ozioso e inconcludente.[11] Modi perifrastici: «ebbe a schiaffeggiare», «ebbe a dare una spinta», «ha avuto a maltrattare», formule stereotipate «In relazione ai rapporti», «in merito ai loro rapporti», ordine cognome-nome «Diotallevi Sergio, Crocioni Anteo», aulicismi «ivi, avanti al Dottor», scelte sinonimiche più elevate: «l'aveva percossa, effettuava dei lavori», inversioni «alla di lui moglie» riempiono le quattro testimonianze lasciate dai compaesani di Crocioni, opportunamente nobilitate all'insegna del burocratese. Attraverso di esse si esprime l'impersonale violenza dell'ingranaggio statale, che sbocca nella persecuzione del picaresco protagonista. Attorno a lui l'atmosfera sociale si illividisce, dando un volto più preciso, repressivo e poliziesco, a quanto c'era ancora di nudo potere malefico nella sconfitta di Saluggia. Anche in tal modo si esplicita l'impegno di Volponi. Una volta di più la specie burocratica si rivela uno degli strumenti di quello che è stato definito il realismo negativo[12] dello scrittore urbinate, ma una volta di più il suo insinuarsi nell'affabulazione eretica del locutore ne svela l'impossibilità di una liberazione immediata, di una salvezza tutta individuale, indicandone in qualche modo la compromissione con l'ordine di valori esistente. Abbiamo, tra gli altri fenomeni, questi vocaboli «eseguire», «situare», «lire mille cinquecento al mese»: le inflessioni aulico-formali, o semplicemente letterarie ma di una scolasticità frusta, tradiscono le ambizioni di decoro del contadino auto-didatta, servendogli anche il mezzo d'accatto per sostenere solennemente il proprio racconto. Del lotto dei fenomeni letterario-scolastici fanno parte i lessemi «rifulgere», «siti», «fulgore» ecc.; e le numerose anticipazioni aggettivali. L'azione mimetica scende acutamente sino alle più minute scelte fonomorfologiche: sistematici gli *ed* e gli *od*. È questo il luogo per osservare che malgrado questa ingenua appropriazione di chincaglieria linguistica, Crocioni riveli poi una coscienza metalinguistica molto aggiornata. In accordo con le possibilità che Volponi si apriva sceneggiando un personaggio sempre più intellettualizzato, la lingua può ripiegarsi in MM a riflettere su sè stessa e articolare saggisticamente una lucida formulazione del nesso linguaggio-ideologia, tanto da svelare, con limpida auto-coscienza, la propria natura necessariamene compromessa e condizionante. L'invito del Saluggia di M a cambiare linguaggio riceve una teorizzazione la cui vicinanza con le analoghe posizioni di *Officina* e della Neo-

dove il presente si alterna al passato remoto, al passato prossimo, confondendo la temporalità del romanzo, mimando in tal modo al meglio lo stato di spaesamento vitale dell'io-narrante.

11. Su di un analogo gioco di contrappunto sono costruite le pagine vicine al finale. All'alto discorso del narratore: «*Colei che avrebbe dovuto morire* aveva dunque ucciso […]» viene contrapposta la squallida contemporaneità della lingua di un quotidiano, intinta di burocratismi: «[…] la domestica *che versa* ancora *in grave stato di prostrazione* […]»; «Per questo la polizia ha prontamente *provveduto ad interrogarla* […]», da cui Crocioni riceve la notizia dell'assassino del figlio.
12. P. V. MENGALDO, *Il Novecento*, Bologna: Il Mulino, 1994, p. 356.

avanguardia sembra essere ben più che un ammicco. L'importanza del passo merita la citazione

> Se uno adopera delle parole bloccate dall'uso che di esse ha fatto una certa società non supererà mai le regole e quindi i blocchi di questa società, i blocchi che quella società ha disposto intorno a sè per impedire al fluire delle cose di trascinarla e trasformarla (p. 54)

Si illumina a posteriori il senso dell'operazione semi-automatica di Saluggia, ma prende una luce meno improvvisata, più consapevole anche il ludismo verbale enunciato poco prima:

> […] studiavo le parole e le ordinavo secondo il suono: colto, coltivo, coltura, coltivare, continuare, confortare; auto, automa, autore, automatico; genio, geniale, genitale, generare e capivo che le parole insieme si articolassero secondo le loro sillabe e secondo il suono in un modo che era già una costruzione, una costruzione che diveniva autonoma […] (p. 20).

Paranomasie, omoteleuti, *derivationes*. Con la lingua il contadino ribelle scopre anche la liberazione del significante: questo emancipa il soggetto dalle categorie logiche del linguaggio-prigione e gli apre zone di significato inesplorate. Ne è alla base una percezione della parola come spessa materia fonica, corpo con una vitalità propria, interna; lasciato scorrere e agire il linguaggio si svincola e sprigiona virtualità proprie, magiche «dalla cui risonanza l'autore è suggestionato e rapito».[13] Ad esse viene demandato il ruolo di segnare una possibile via di fuga: sono le ragioni interne e infantili della lingua, a cui ci si affida come a un sortilegio, che crei cunicoli e tane estranei alla ragione. Qui, in MM, rimane un annuncio, un'ipotesi di lavoro lasciata cadere, ma la predilezione per le colate verbali isofoniche sarà una delle costanti di tutta la produzione romanzesca di Volponi: dalle filastrocche rimate di M, alle libertarie e apostrofanti cantilene di CO, sino ad arrivare alle figure foniche di MdC, che irridono e demistificano gli addendi del linguaggio aziendale su cui reagiscono. Nel caso del romanzo in questione l'omofonia viene usata parsimoniosamente: la parentela sonora stringe, in genere, due soli segmenti del discorso,

13. La cartella clinica del matto registra questa volta la diagnosi di *parafrenico*. Un'altra volta sono le scienze psicologiche a liquidare i contenuti eversivi sotto il segno del patologico: «La chiave di questo processo è nella personalità di questo individuo che si comporta come un parafrenico. Le sue idee sono il frutto della sua follia, composte essenzialmente, pur nella loro assoluta vacuità, di espressioni e solo di espressioni, cioè di parole più o meno stravaganti, ermetiche e confuse, dalla cui risonanza l'autore è suggestionato e rapito. Il suo quindi è un pensiero autistico, organizzato con onomatopeie, assonanze, stereotipie, bizzarie.» (p. 23) Emerge in queste zone dei romanzi, la bifocalità, per lo più implicita, della struttura del racconto: sulla parola del folle stinge sempre la presenza diffidente del senso comune, che la condanna come astrusa. Il lettore viene messo in una posizione difficile, ambivalente, da una parte di verifica critica (brechtiana?) della veridicità e plausibilità di quanto viene narrato e proposto, dall'altra di adesione emotiva, incondizionata al discorso prepotentemente autoritario, predicatorio, del narratore.

«accento addolor*ato*, insanguin*ato*» (p. 91), rimanendo ancora nel quadro di una discreta espressività letteraria, una delle dominanti del recitativo narrativo. E ci si soffermerà ora su questa.

Su di un polittoto e una paranomasia si dirama tutta una sequenza del racconto in cui sale percettibilmente la temperatura preziosa del romanzo:

> […] ogni tanto si alzava una barriera di palme verdi, legate in una grande *fronda*, un intrico di foglie e di piante come in un giardino *incantato,* dove stessero *incantate e incatenate* alle piante chissà quali virtù […] La notte mi tentava con la sua magia per deviare anche me dalla strada della scienza e sottomettermi nella paura. Pensai che se avessi superato *i suoi belletti* avrei trovato nel suo *volto le tavole delle costruzioni e le parabole di tutti i meccanismi.*
> La notte aveva cercato di difendersi, ma io avevo *varcato i suoi cancelli.* (p. 25)

In uno scenario notturno si svolge l'episodio di iniziazione[14] del protagonista alla scienza, a cui sono funzionali l'accensione esoterica delle metafore, la sostenutezza del passo, lo stregonesco dell'antroporfismo. La conclusione si appoggia su di una resa stilistica molto lavorata a tutti i livelli:

> Io per tutti ero sveglio e mi proposi il tema a voce alta, vicino ad una fratta che diventava verde accanto a me, rapidamente, rapidamente confondendosi. (p. 28)

Il movimento sintattico viene rallentato dalle inversioni, orgogliosamente dantesca l'una, l'altra rilevata dalla *duplicatio* durativa dalla solenne pesantezza avverbiale; spicca la clausola gerundiva sdrucciola, quasi un artificio da prosa d'arte. Il tutto piegato a sostenere in modo adeguato il sublime del momento: l'opzione per una condotta narrativa medio-letteraria sembra travalicare in molte zone del romanzo l'intenzione mimetica e registrare alcune delle costanti operative di Volponi stesso:[15] la presenza della mano autoriale si fa invasiva.

Parallela alla crescita di letterarietà è anche quella della manipolazione sperimentale della lingua. L'irrequieto atletismo «vociano»[16] del contadino ribel-

14. E' interessante notare come il motivo del superamento della paura, necessario per l'affermazione completa della propria personalità, sia presente (oltre che nelle poesie) anche in SR, e ritorni lì anche quello, stregonesco, della magia della notte: per il resto il confronto fra i due passi può servire a rimarcare le differenze tra i due romanzi. All'impaginazione invasata, esoterica di MM, si oppone uno sviluppo, sempre eroico, ma più domestico in SR: «L'orologio accompagnava *la sua marcia* ed egli lo guardò: erano quasi le due e fu contento di quell'ora, della sua autonomia davanti a quell'ora. Stava preparandosi un tè alle due di notte, *senza aver paura* di non essere a letto a quell'ora.
Ne ebbe la prova, la prima con quell'evidenza materiale, di essere un uomo, un adulto, che decide anche contro *la magia della notte* che intanto serra tutta la città.» (p. 75)
15. Il romanzo SR, quasi contemporaneo a quello in questione, reca nel discorso autoriale le tracce di una predilezione per un dettato medio-alto (*ardimento*, *bramare*), il gusto per le anastrofi e gli iperbati, per la sonora gravità degli avverbi in -mente, spesso in clausola.
16. «Agli inizi del Novecento […] c'erano "Lacerba" e "La Voce", da cui siamo partiti noi, scrittori neo-vociani nel 1950, espressionisti del Novecento, con rottura verso la classicità, l'ordine, la gerarchia», così Volponi in *LV,* p. 53).

le è alla base della moderata torsione a cui sottopone il proprio strumento espressivo; l'etichetta più appropriata per il genere di fenomeni che andremo delibando è quella espressionistica.[17] Qui rientrano i parasintetici a prefisso in- («inforrarsi», «interrarsi»), i lessemi a prefisso s-, separativo o rafforzativo («sfrullare,» «sbreccinare», «slalata»), e il campione unico di binomio composto *(*«stagno metallo»), di gusto boiniano: tali fenomeni aprono un varco su quella che sarà la traiettoria futura di Volponi, che in CO andrà concentrando violente slogature stilistiche come queste. In MM anche questa pista, come quella semiautomatica, viene percorsa solo in parte, facendo pensare ad una convivenza di dubbia lega di livelli linguistico-stilistici eterogenei: letterarietà innocente o culta, punte espressionistiche, ludismo del significante, il primitivismo che vedremo, esibiscono impudicamente una certa difficoltà ad organizzare una strategia formale coerente: plebeo e raffinato possono aggallare giustapposti, alternando durezze e morbidezze. Certo alla base c'è una notevole e contradditoria varietà di spinte ideologiche. Ecco per esempio che quando nella zona mediana (p. 139-160) del romanzo il recitativo narrativo si assesta su di una lingua medio-ricca, alla concentrazione di motivi quali la compenetrazione tra uomo e natura all'insegna di metamorfismo, panismo e di un vitalismo erotico di sapore decadente, si affianca la crescita di stilemi naturalistico-estetizzanti; e sono similitudini come «m'inasprivo *come una pianta sotto il vento o come una campagna*» (p. 142) o eloquenti metafore antropomorfiche, «[…] cominciai a guardare la *macchia*, come stava sotto la neve: come *tutto il suo corpo*, le piante, i ginepri […]» (p. 143), regalate a piene mani. Roba da De Libero o da D'Annunzio prosciugato. Nell'alveo di queste tendenze squisite e novecentesche (si noterà nel primo esempio l'ellittico modulo analogico, proprio della tradizione novecentesca dei moderni)[18] rientrano le grandiose personificazioni creaturali della Notte:

> Sentivo intanto che la notte si addensava e scricchiolava intorno alla stazione ed intorno ai vetri blu del buffet; ogni tanto il treno la squarciava, ma la notte ridiscendeva dalle colline intorno e veniva con i suoi grandi *piedi* di *freddo*, carichi del fango di novembre fino al buffet […] (p. 138)

e del Giorno:

> Il giorno camminava, oramai affondato fino all'inguine, ormai preso dal bagno oscuro della notte; le sue tracce erano immense ed esso scrollava una pioggerella ed un fango che chiudevano il tempo in galaverna (p. 146).

Siamo dentro un gusto certo troppo compiaciuto e decorativo.

Un'ulteriore presenza di laminature estetizzanti e letterarie, quasi da prosa d'arte, la si ricava dalla frequenza degli astratti (che, rari in M, spesseggeranno

17. Naturale il rimando al Contini di *Varianti e altri linguistica*.
18. Essenzialità metaforica che dà luogo anche a fini trovate coloristiche come «[…] dove le *lame celesti di brina* si spezzavano […]».

in CO, e lo si capisce): nel nostro romanzo il fenomeno si pone all'incrocio tra una propensione alla rarefazione lirica, ad una pensosa indeterminatezza, che addolcisce e sfuma, «languidezze di ottobre», «dolcezza delle mie mani», e una spinta alla sostantivizzazione, ad un taglio più concettoso della frase «vigore di una ginestra», «fecondità dei suoi corpuscoli», «le misure dell'inverno»). A rigore si potrebbe dire che Volponi presta al narratore un proprio stilema, fornendogli un ulteriore indumento per la sua vestizione scientifica: il movimento verso l'astratto sarebbe pertinente all'abito mentale del ricercatore che estrae dal formicolìo dei dati gli esponenti di leggi generali:[19]

> tramite l'astratto i fenomeni naturali e umani sono sottratti alla descrittività dispersiva, aneddottica e sintetizzati nella loro essenza o minimo comune denominatore, nella loro struttura semplice sopra la molteplicità dei dettagli.[20]

La credibilità della finzione narrativa si appoggia su tutta una serie di accorgimenti lessicali, sintattici e stilistici messi in atto, con sottile pedanteria, per rendere quel faticoso movimento argomentativo che distingue il romanzo dello scienzato. La narrazione è continuamente arrestata da divagazioni trattatistiche a cui si oppongono i richiami ai propositi iniziali di raccontare solo la propria materiale storia, tipo «ma per raccontare ogni cosa con dovuto ordine», appelli che inseguono un'imprendibile essenzialità. Lo stesso movimento, insieme centripeto e centrifugo, è dato dalla sintassi: da una parte la fuga orizzontale (delle accumulazioni) e quella verticale (delle dipendenti), tortuosissima, dall'altra l'argine delle continue iterazioni che riprende e cuce quanto di dispersivo c'e in tale torrenzialità. L'atteggiamento curioso, indagatorio del ricercatore chiama una predilezione per le forme grammaticali del dubbio e della domanda. Si spiegano così le numerose interrogative e le molteplici formulazioni dubitative, con la costellazione di forme verbali che gli competono, imperfetti ipotetici e congiuntivi:

> A meno che gli autori *non siano* tanto disinteressati da non preoccuparsi per niente della sorte di queste macchine, inventate da loro per uno scopo che poi si è estinto *o che fosse*, fin dall'inizio ozioso per se stesso; *o che si siano* estinti poi essi stessi autori (p. 7).

Il passo tortuosamente trattatistico è dato da questo succedersi affannoso di supposizioni, ipotesi, domande, inframmezzate dalla proliferazione della coordinazione alternativa:

> Ho cercato di meditare sempre […] *se* io sono così in quanto prediletto […] *oppure se* io sono proprio un filosofo […] per lo sforzo […]: *cioè se* la mia scienza sia una verità […] *oppure se* sia il frutto della mia coscienza […] (p. 55).

19. Si fanno complici della forte tensione verso il decollo astrattizzante anche i sostantivi in -mento: «Ho visto in questo greppo e nelle luci dei cristalli *il prolungamento* di ogni cosa, della sua essenza, della sua forza». (p. 191)
20. P .V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento*, terza serie, Torino: Einaudi, 1991, p. 371.

Facile constatare, a questo punto, che l'avverbio caratteristico è il *forse.* Le mosse stilistiche che connotavano la superstiziosa attitudine di Saluggia a leggere nel fuori messaggi e premonizioni e che alludevano ad un fondo oscuro nel suo destino, vengono caricati di una intenzionalità conoscitiva più precisa, contrassegnando il tenore scientifico e problematico del discorso di chi tenta di entrare dentro il meccanismo della macchina mondiale. Mi riferisco soprattutto alle comparative ipotetiche: e a verbi come *parere, sembrare* che dilagano

> avevo capito che lì giungeva una corrente *come se* da una grossa conduttura fosse stata […] (p. 5)
> compongono una rete che può *sembrare* il disegno di un progetto meccanico […] (p. 3).

Sono approsimazioni ad una totalità che si affaccia ma residua scacchi e delusioni.

Di un'accresciuta argomentatività parlano i connettori di causalità, conseguenza e opposizione «Esiste invece […] bisogna quindi […]» «Avevo pensato inoltre […]», «Così […] così […] in questo modo», «E' chiaro dunque.""[…]». Sono del saggista le formule che anticipano o rimandano i temi da trattare, le enunciazioni di propositi, le frasi conclusive. Rientrano sempre in un processo di mimèsi acuta dello stile trattatistico dello scienziato che sviluppa la propria trama speculativa, i tratti interpretabili come sforzo alla distinzione e alla differenziazione dei propri concetti: così si spiega la frequenza di *cioè* esplicativo e le modalità enunciative rubricabili sotto l'etichetta della *correctio* o della compresenza, «[…] un vigore che *non* fosse *soltanto* fluente e spontaneo, *ma anche* castigato e compatto […] (p. 14)». Naturalmente tutte queste sigle scientifiche s'infoltiscono quando lo scrivente interpola al tondo, destinato alla narrazione, il corsivo delle parti del trattato incompiuto. «Il contadino riecheggia la parola della scienza sia pure secondo una suggestione fonica piuttosto che in un significato tecnico»,[21] e tuttavia le sue competenze lessicali si allargano a conquistare zone lessicali prestigiose, assorbendo i tecnicismi da vari linguaggi speciali. Tentiamone una suddivisione che dia in parte conto del singolare impasto eclettico, dell'eterogeneità delle discipline di cui è sostanziato il pensiero di Crocioni.

Alla terminologia speciale della meccanica pertenga questo: tracciato della macchina, accensione dei diversi commutatori, conduttura, bocchetta, valvole, dinamismi automatici, bascola, ecc.; alle scienze fisiche e biologiche: simbiosi, atomo, molecola, cellule, particelle atomiche, corpuscoli, germi, processi biologici, ecc.; lessico filosofico quanto segue: essere, essenza, ente motore, monade, soggetto, oggetto, fenomeno, cose accidentali, entità astratte, materia, forme, materializzazione logiche. Sono d'invenzione del narratore e indici senz'altro di una sua originale fisionomia intellettuale i prefissati: supermeccanica, supercorpo, superpensiero.

21. L. BALDACCI, in *Epoca*, 30 maggio 1965.

Motivo d'interesse sarà il constatare come la presenza di un vocabolario geometrico (coni, rombi, linee, segmenti, punti, ecc.) si concretizzi in un tentativo di razionalizzare il reale, sottoponendolo ad un processo di decantazione e astrazione:

> […] infatti egli era già lì, seduto sulla motocicletta, gambe aperte e con una mano appoggiata ad una pianta. *Era un triangolo innocente che si appoggiava ad un'altra figura e tutta la nuova figura insieme era felice dentro di me* […] (p. 39).

Per via geometrica si annuncia il programma di un'ordine diverso, più armonico. Al contrario la costruzione del paesaggio secondo forme geometriche complesse e indipendenti dall'intervento della ragione ordinatrice del soggetto, può configurarsi (ulteriore traccia di ecclettismo) secondo modi delle avanguardie pittoriche e cinematografiche primonovecentesche,[22] dove la mancanza di una prospettiva unica, il dinamismo delle forme portavano a soluzioni stravolte:

> […] sulla mia vista si abbattevano tutte le cose dell'interno della mia casa e del paesaggio: si infittivano costruzioni complicate, una sopra l'altra, con le loro geometrie, per cui mi sembrava di muovermi in mezzo a montagne di forme e oggetti traballanti, sotto la minaccia che potessero crollarmi addosso e disperdermi […] (p. 187-8).

La riconoscibilità di concreti dati reali viene a perdersi in uno spazio privo di termini di riferimento, anti-umano. Ad un analogo trattamento decostruzionistico viene sottoposto il personaggio. In accordo con l'idea scientifica per cui gli uomini sono macchine imperfette ma in concomitante sintonia con tutta una linea della cultura sia letterraria che figurativa contemporanea che smantella l'unità dell'uomo, la dissolve, sformandone i lineamenti, accanendosi a sovvertirne un'immagine bella,[23] il romanzo offre innumerevoli esempi di un gusto per la caratterizzazione grottesca e deformante. La rappresentazione punta a sottolineare le movenze legnose, la sclerotizzazione burattinesca del personaggio, quasi che i suoi simili, per Anteo, fossero mossi da altri, altrove:

> […] gli uomini […] si disuniscono e pezzo per pezzo stanno fermi davanti al camino, oppure pezzo per pezzo avanzano verso le finestre (p. 53). Forse cercava la sua stessa paura, perchè la sua gola, dagli orecchi alle spalle, era tirata ed il suo petto era convesso *come un bacile* e si muoveva tutto d'un pezzo, ad intervalli lunghi, proprio perchè la paura lo teneva (p. 16).

22. A sollecitazioni cubiste Volponi si era dimostrato sensibile in SR, in cui «Urbino onnipresente, incombente […] viene trattato da Volponi con fare cubista, con un approccio che ci fa vedere […] gli strapiombi, i torrioni […] simultaneamente da più punti di vista diversi e incrociati, secondo gli angoli e spigoli che si moltiplicano e fuggono all'infinito […]» (C.GARBOLI, *Repubblica*, 13 luglio 1991).
23. G. DEBENEDETTI parla di «invasione dei brutti» nel racconto novecentesco, in *Il romanzo del novecento*, Milano: Garzanti,1987, p. 440-454.

Si noterà l'incursione, nell'esempio che segue, della comparativa ipotetica con cui lo scienziato persegue l'intuizione di una volontà superiore o interiore che dirige e regola l'azione degli uomini. Il modulo garantisce degli effetti rallentanti al racconto:

> Allora si fermarono ed alzarono la testa, questa volta con un gesto più lento, *come se* avessero trovato un odore strano o sentito un suono che toccasse e convincesse qualcosa dei loro corpi o minacciasse di un danno i loro vestiti (p. 110).

L'azione viene quasi immobilizzata nel sentore di qualcosa che travalica ed incombe.

> Siamo in un mondo di esseri viventi per cui la vita non è ancora storia, ma semplicemente un susseguirsi di bisogni psichici o fisici […] [un'umanità] chiusa nella sua limitatezza, incapace di uscire da sè […] incapace di trasformare i suoi istinti e la sua volontà di vivere in azioni illuminate e morali.[24]

«I miei pensieri si alzavano, si arricchivano e si intrecciavano»: Volponi è, invece, maestro nel rendere il tono ebbro e rapito di chi scopre e rivela: le accumulazioni fungono da accompagnature alle accensioni conoscitive del narratore e veicolano il senso di una ricognizione alacre ed euforica del reale. In una sintassi caoticamente assiepata si trovano le terne sostantivali o verbali

> […] la lettura delle regole che andavo scoprendo parola per parola, segno per segno, *su questa terra, negli uomini stessi, miei vicini, e nella loro vita* […] (p. 8)
> […] o che fosse lontanissima *sopra il cielo, sopra le montagne, nello splendore delle costellazioni* (p. 8).

che possono anche essere vitalisticamente polisindetiche, con eccezionale frequenza:

> […] il desiderio *di andare avanti e di travolgere le cose e di affermare la forza delle cose* che è la forza della vita […] (p. 74)
> La mia disciplina prendeva *coraggio e luce e margini e colore e consistenza e suono* (p. 27).

La cascata enumerativa coinvolge gli addendi eterogenei del pensiero di Crocioni, magmaticamente, giustapponendoli senza gerarchia e soluzione di continuità. Il reale si offre agli occhi dello scienzato come ricchezza tutta da esplorare su cui la lingua si distende duttilmente, in una furia di appropriazione.

> Io potevo arrivare a scegliere e a fissarmi su un gruppo definito di *parole, linee, segmenti, frammenti, metalli, punti e suoni* (p. 29).

24. *Ibidem*, p. 233.

L'impossibilità di abbracciare tutto, di dare ad ogni realtà una posizione definita dentro un sistema, porta allo sconforto: «allora l'enumerazione esprime separazione, piuttosto che unitarietà».[25] L'irruzione del molteplice, che il protagonista tenta di arginare è detta attraverso il modulo disgiuntivo che, replicato polisindeticamente, insinua un senso di dispersione frantumata dei vari aspetti, dove ogni cosa sta per conto proprio e chiama la ragione a dargli un senso:

> […] qualcosa comunque riusciva a toccarmi, a trapassare e a giungere fino ai miei sensi ed anche sino al mio cuore: *il volo di qualche colombo, oppure una ginestra rotta, oppure un sasso, oppure l'acqua che rimbombava dentro una cunetta, oppure il taglio di un pagliaio, oppure niente* perché certe volte ero sorpreso da una cosa che non trovavo più quando volevo rivederla (p. 167).

Al contrario, un atteggiamento aproblematico, di disponibilità sensitiva ad assaporare le superfici (che per tutto il romanzo vive, condannato come indulgenza, in tensione con quello più intellettualistico di indagine delle strutture profonde) detta l'enumerazione struggentemente amorosa che segue, quasi un addio al mondo del narratore, vicino al gesto ultimo del suicidio:

> Però l'inverno è bello e forse perchè io sono ormai a mezz'aria e fuori delle continenze della terra e del suo sistema posso guardare come non avevo mai guardato, direttamente e con tanto affetto ogni cosa, di nuovo: *un passero od una cerquella, ma anche le grandi querce e poi il margine dei campi, gli stradini, i sassi che affiorano dalla neve, i rovi affondati, le impronte le pozze e le vene d'acqua nascoste sotto la grande coltre e che rimbombano in un vuoto inesistente* […] (p. 193).

Dal suo osservatorio oltremondano lo sguardo scivola sulle forme del mirabile inganno della natura, consentendosi una tenerezza che si era negata per quasi tutto il romanzo in nome della propria vocazione ribellistica.

L'intenso affetto che legava Anteo ai propri luoghi era detta, d'altra parte, nelle pagine lontane dell'avvio (ma vicinissime nel tempo della storia): le serie toponomastiche, le anafore dei deittici e dei pronomi personali parlavano già di uno sprofondamento dentro un paesaggio regionale:

> Il *mio* pensiero e la *mia* materia..*mi* tengono anche vicino alle cose e ai fatti che camminano intorno a *me*, nella *mia* casa e nella *mia campagna* e in *questo pezzo di terra marchigiana dalla parte dell'Appenino,* che viene chiamato la parrocchia *di S. Savinio. Qui intorno* le cose vanno molto piano […] e non hanno ordine […] come ancora non hanno ordine *queste colline e questi scoscesi,* i fossi ed i calanchi che da *S. Savinio vanno verso Frontone o Monlione o Acquaviva* […] (p. 3).

25. L. SPITZER, «L'enumerazione caotica», in *L'asino d'oro*, n. 3, 1991, p. 21.

La solida terrestrità di Anteo viene enunciata da subito, in una pagina in cui s'annuncia già il suo corpo a corpo con il paesaggio e la tensione verso l'astrazione speculativa: «L'impasto realistico-popolaresco e astratto-scientificheggiante»[26] della sagoma intellettuale del narratore risulta evidente dalle varie componenti che costituiscono i figuranti del suo linguaggio analogico. Sulla ellitticità fulminea della sintesi metaforica, che pure conta un buon numero di rappresentanti, prevale la comparazione esplicita, più discorsiva e analitica. Volponi è molto bravo nell'adibire anche questo stilema ad una mimèsi dell'abito mentale del suo scienziato, pronto a sviluppare la similitudine molto estesamente, divagando sino ad emanciparla dal termine di paragone, in un movimento sinuoso e bislacco:

> […] emettendo quel suo fiato in tante ah! staccate, che scendevano con l'ultimo rumore delle bastonate, che era un rumore *uguale* a *quello restituito da uno stagno dopo la caduta di un corpo e dopo che le acque si sono ricomposte, ed anche le melme più sotto: e quel rumore che lo stagno restituisce, significa che si rompe quello spazio che il corpo caduto aveva come suo e che gli era destinato in superficie fra la terra e l'aria* […] (p. 7).

La funzione anti-lirica,[27]esplorativa, è chiara quando il figurante mette a giorno quelle che sono le intuizioni-cardine del pensiero di Crocioni:

> Un vigore che non fosse soltanto fluente e spontaneo, ma castigato e compatto *come un programma, come una catena articolata che io potessi lanciare o ritirare (*p. 14).

La ricerca di corrispondenze, di leggi da comunicare conduce la mano del narratore che traccia le linee analogiche del suo discorso seguendo l'idea guida di un disegno presente sotto le evidenze naturali. L'artificale diventa qui la garanzia di un ordine giacente: così, significativamente, una metafora «*Questo telaio stellare* mi appariva la sera […]» (p. 21) designa il cielo. Non è difficile rilevare come il movimento prevalente dei processi analogici di Anteo sia quello che porta verso una maggiore concretezza. Ecco, allora, che un termine astratto subisce attraverso la comparazione una evidenza tutta sensibile:

> […] là dove *i miei pensieri* si alzavano, si arricchivano, e si intrecciavano fra di loro *come le mie costruzioni nel magazzino e come il telaio che dondolava* (p. 24).

Più spesso la concretizzazione ha l'effetto stilistico di abbassamento tonale e si assume la responsabilità di individuare socio-culturalmente il locutore:

26. S. ANTONIELLI, in *Belfagor*, gennaio 1966 (p. 236).
27. «Più morbide quelle che toccano Massimina, la moglie, […] anche se muoveva gli occhi, stringendoli e girandoli di quà e di là, *come i battiti di una farfalla*» (p. 123).

> […] guardare a lungo per aria per affidarsi alla *gloria di Dio […] come ad una pacca intensa del cielo* (p. 24).

I figuranti piegano gli enunciati verso i registri bassi, dando nello stesso tempo l'aspetto terragno e plebeo del narratore contadino

> […] miseria dipinta dall'ignoranza *come uno può dipingere di bianco la porta di una stalla* (p. 44).

Si distende così l'intento (raggiunto non senza rudi forzature) di Volponi di mettere a fuoco stilisticamente la fisionomia del suo personaggio, nella sua singolare mescolanza di tensione speculativa e umiltà di origine. Emblematicamente:

> […] doveva poi essere il percorso di molti […] di una popolazione primaria […] che stesse a guardare da lontano tutti con gli occhi celesti o che non guardasse. Nemmeno […] *come capita al contadino che non si preoccupa certo di guardare febbraio se il grano è già spigato e se è minacciato dalle averle* (p. 5).

S'impone a questo punto una rapida catalogazione di tutti quei fenomeni che funzionano da cartelli indicatori della gradazione sociale della voce narrante. Il recitativo assume dosi notevoli di elementi appartenenti ai registri bassi della lingua, che reagiscono, in un pluringuismo acerbamente dissonante, con quanto di ambizioso c'era nell'esibito dispiegamento di un vocabolario aulico-scientifico e nelle cadenze squisite e letterarie su cui ci siamo soffermati. Soprattutto nella prima parte del romanzo si affollano i mimetismi che danno una spavalda espressività al dettato, «[…] e questo dovrà essere cantato ai frati in un modo assai più chiaro del mattutino» (p. 36); espressività che mi sembra sia figura anche di un rapporto meno separato dalla vita, più immediato di Anteo rispetto all'Albino di M: il che equivale a dire che quello che c'era di gelosamente riservato, di indefinito, nell'autoritratto di Saluggia, lascia il posto qui ad una figura più estroversa e aperta, ma, se vogliamo, meno ambigua, meno, almeno psicologicamente, interessante.[28] Viene linguisticamente attuata una strategia che ostenti di primo acchito, quasi spiattelli, la condizione plebea del narratore e la natura tutta anti-borghese delle sprezzature del suo discorso rivoltoso (in questo senso il romanzo potrebbe collocarsi in una ipotetica linea celiniana della letteratura moderna). Il primitivismo della voce del fabulatore farà da cassa di risonanza alla brutale arretratezza di una civiltà contadina contemplata, senza estetismi e mitologemi, nello sfacelo di una marginalità storica. Quanto si trova di incongruente con la grammatica può andare anche addebitato ad una volontà di far popolare, di essere organico al ceto da cui si proviene, rifiutando i lenocinii formali nei quali si fiuta l'inganno di clas-

28. Come se Volponi avesse voluto evitare interpretazioni eccessivamente psicologizzanti, che riducessero la portata dei suoi personaggi a caso clinico.

se: c'è, infatti, nel romanzo una esasperata tensione solipsistica — evidente nell'uso spesso pleonastico e anaforico dei pronomi personali[29] — pronta a risolversi in voce corale:[30] «Attaccammo quel campo come una polenta sopra una tavola *e affamati lo eravamo da sempre*» (p. 64). Aspetti di questa incuria formale emergono soprattutto nella sintassi, ostentatamente impacciata e involuta. Affastellerò qui una casistica esemplare di quanto salta all'occhio di incompatibile con la norma, affiancando anche quei fenomeni che più che seccamente popolari sono genericamente di italiano colloquiale, come le topicalizzazioni, «[…] un motore quell'ora […] l'avrei sempre trovato» […] (p. 35), o le segmentazioni in cui la curva dell'enunciato dislocato piega decisamente verso un'intonazione orale-informale. «Quando tutti furono riuniti sotto le palme, questi poveri burini […]» (p. 106). È il contesto ad abbassare sigle che altrove sono compatibilissime con la medietà, tipo i *che* polivalenti («La sera della vigilia di Pasqua *che* ero stato da Liborio *e che* tornavo con questa incertezza […]» p. 165). Il pleonasmo del relativo dopo la congiunzione coordinativa avvicina il fenomeno alle forme più propriamente anacolutiche di che polivalente:

> […] durante l'esercizio del domatore, con il picco in mano, restavo a guardare tra la gente, *che* non mi sarei nemmeno accorto fino alla fine del pasto se i leoni avessero cominciato a mangiare il domatore (p. 99).

In una sintassi sghemba, poco ortodossa, abbondano infatti i costrutti incerti o erronei:

> […] convinti di ridurmi ad emigrare […] O peggio ancora, *a ridurmi* un venditore di lunari nelle fiere, ubriaco e mendicante *e che è lo zimbello* […] (p. 59)

in cui lo scrivente pare perdere il dominio delle sue costruzioni, mescolando con esiti anacolutici i rapporti gerarchici tra le proposizioni:

> Già fin da allora ella mi aveva perduto e già fin da allora si era messa ad odiare le carte scritte, come ha dimostrato poi rifiutando tutte le lettere che io le ho scritto, *e che* si era già messa a pensare a un possidente o un portiere o impiegato […] (p. 60).

29. «*Io* sono sempre Anteo […] *Io* debbo […] liberare gli uomini […]».
30. Analoga pendolarità rileverebbe uno studio di questo aspetto nella prima poesia: un io lirico rappresentato come inquieto viandante solitario si trova a condividere l'immobilismo contadino delle sue campagne, sperimentandone le superstizioni, i magismi, le paure. Il *noi* ha un accento più passivo:
«La fronte di noi gente tribolata
s'arrende alle vigilie,
nell'attesa della stessa sentenza.
D'ogni fato poniamo la semenza
d'un destino naturale
che ha fissato i confini […]» (*PP,* p. 127).

La difficoltà principale sembra essere quella a distendere esplicitamente tutti i nessi logici, spesso manca qualcosa, o c'è qualcosa in più. Il tutto si concentra in un tentativo strambo e spavaldo di periodare fortemente ipotattico.

Una accorta strategia stilistica di tipo primitivistico guida le partiture semplificate per coordinazione, che fanno da contrappunto narrativo alla sintattica tortuosità dello stile trattatistico. Il movimento polisindetico riesce a soluzioni di spiccata elementarità; può coinvolgere i segmenti delle varie preposizioni:

> Andava tutto bene *ed* io me ne rallegravo *e* pensavo a Massimina chiusa nella sua stanzetta *e* assaporavo che il suo asilo sarebbe presto finito (p. 60).

o ritmare monotonamente l'accumulazione delle dipendenti:

> […] e pensavo *che* quello era lo schema più elementare di una macchina *e che* certo esso […] non avrebbe mai avuto un pensiero […] *e che* era fatto soltanto della sua materia […] (p. 53).

Il modulo si tiene spesso per mano con l'iterazione di *poi* temporale:

> presi un caffè *e poi* ne presi un altro con dentro il mistrà […] *e poi* un bicchierino di solo mistrà […] (p. 90)

stretti insieme in un montaggio enumerativo, che ha altri modi di distendersi: su ripetizioni senza manifeste intenzioni espressive, per esempio:

> Il giorno dopo *andai* a Fossombrone a pagare l'ultima rata […] *Poi andai* a Cagli a pagare una rata dell'ipoteca, *poi andai* a ritirare le due falciatrici […] (p. 65).

Parche ma sicure tracce di popolarità e colloquialità vanno rilevate nell'ordine dei fenomeni morfo-sintattici: le incertezze nell'uso delle preposizioni, qualche campione di ridondanza pronominale spingono verso il basso, come spingono verso il basso gli alterati (*paroloni*, *barbino*, *mediconi*), sarcastiche sprezzature del popolano rivoltoso nei confronti dell'autorità costituita. Una cospicua messe di rilievi è possibile raccoglierla nella falda lessicale: lo zoccolo duro della lingua di Crocioni, infatti, è costituito da un vocabolario in cui si incrociano i tratti medio-colloquiali, colloquial-popolari, popolar-regionali. In sintonia con quanto dice egli stesso,

> Io, che l'avevo sverginata con l'amore, entrando dentro di lei *come dentro la mia vita stessa* […] (p. 50)

il più ricco dispiegamento di lessico basso va interpretato anche alla luce di una maggiore apertura alla natura del protagonista rispetto all'atteggiamento schifiltoso che gli faceva da argine in M. La lingua esibisce una espressività molto

colorita che parla di un narratore terragno e vitale («metterlo in confidenza», «far stare in piedi un mattone», «gargarozzo», «manfrina», «saccocce», ecc.).

Da queste parti randeggiano i modi di dire che «"costituiscono una spia primaria della cultura popolare"; aderendo al "dominio linguistico del mondo rappresentato"».[31] E' qui che si acumina la proverbialità sentenziosa del rustico popolano: «Sono i contadini che *si accontentano e che godono*» […] (p. 44).

Orbitano nei paraggi di una colloquialità idiomatica anche i sintagmi tecnici, che designano professioni umili, da poveri emigranti («scassare le vigne, battere il picco», ecc.). E si caricano di una lunga sapienza regionale, aggettivi vaghi e generici, qualora vengano calati in contesti la cui realtà topogafica è dettagliatissima, quasi una mappa regionale:

> Le cose andarono benissimo […] tanto che potemmo fare un giro lunghissimo fino a Mondolfo, ritornando su per S. Ippolito e quindi per Fossombrone e poi alla fine potemmo lavorare nei *posti alti* di Monte Paganuccio e di Monte Martello […] Perdemmo via via per le *strade brutte* di Monte Paganuccio qualche raggio […] (p. 64).

La voce affabulante tradisce con le competenze geografiche un rapporto tutto affettivo con le proprie contrade agricole, sospeso tra utopia collettivistica e pericoloso vagheggiamento regressivo,[32] desiderio di immobilità. Questa sostanziale duplicità nell'esibire la propria regionalità ma nel rifiutarne i caratteri più ritardanti può risultare evidente nell'ordine dei fatti linguistici. E' stato detto:

> […] è da escludere che Crocioni si volga al dialetto poichè questo può essere solo il linguaggio di una umanità reificata, abbandonata alle strette del bisogno e incapace di sollevarsi a profondi interessi culturali.[33]

Si è supposto, per ciò, lo stesso atteggiamento di diffidenza che spingeva Volponi a corsivare allontanandole le battute in dialetto di SR. Lì tuttavia il dialetto veniva adibito a lingua del proletariato urbinate e del contado fuoriporta, quasi mai penetrava nella lingua autoriale. Qui viceversa entra nel recitativo narrativo a connotarne cultura e ceto, ma entra soprattutto come componente affettiva. Tuttavia la dialettalità pare essere raramente secca e il lessico stare, per lo più, dalla parte di un opportuno fondotinta regionale: norcino, fulminanti, migragnosa, tortòri, dindi, bicciche, rimposta, ecc. La regionalità del romanzo curva energicamente in *re* l'alto discorso utopistico del contadino di S. Savinio: la parola liberatrice si porta dietro il luogo della propria genesi,

31. V. COLETTI *L'italiano letterario*, *op. cit.*, p. 297.
32. Le minacce ritardanti del paesaggio si esplicitano anche nel motivo narcisistico della natura come specchio: «In quella condizione io che non mi arrendevo facilmente e che non placavo la mia irrequietezza svagandomi nel lavoro o mettendomi a raccogliere fiori, diventavo incerto *come un ragazzo*, finivo ogni volta con lo specchiarmi di fronte a qualcosa, con il trovare, cioè, sempre di fronte a me, *uno specchio* e questo specchio non era mai compiacente, ma ogni volta vago e quindi crudele.» (p. 123).
33. R. BARILLI, *L'azione e l'estasi*, Milano: Feltrinelli, 1967, p. 158.

rivendicando anche per quelle terre il riscatto di essere dentro un disegno veramente rinnovatore. Viene a determinarsi un cortocircuito tra soluzione mimetica e individualizzante e contrappesi irrealistici: l'uno parla di una realtà, gli altri indicano l'astrazione e l'utopia. Soffermiamoci sul dialogato: constateremo con sorpresa la generale povertà di tutti i fenomeni colloquial-popolar-regionali passati in rassegna. Lessicalmente trovo: «panza», «non esserci tutto», «bazzicati», «mischiarsi», «roba», «cacca», «cavarsi» e poco altro; sintatticamente ancor meno; niente che indichi l'informalità del parlato, le sue curve incerte, le ridondanze, le esitazioni, le svolte improvvise dell'oralità. Giova proporre un confronto con SR, un'altra opera in cui il dialogo la fa da padrone, occupando 1/4 del racconto: lo spazio dialogico assorbe un'infusione notevole di informalità e dialettalità, ora mimando il linguaggio dei giovani urbinati, ora quello risentito dei proletari locali. Con puntualità vengono registrati le curve sintattiche e intonative del parlato, il vocabolario informale e gergale degli studenti, il dialetto locale: tutto dice che a parlare sono degli urbinati, che parlano in un determinato luogo e tempo. Questo è il realismo[34] del romanzo.Viceversa nei dialoghi di MM tutto sfuma in una inverosimile acronia: la follia del narratore colora solennememte gli episodi che vive, al passato, quasi donchisciottescamente, a riscattarne la altrimenti ineliminabile prosa. Si vada all'episodio dell'ambasciata dei «probiviri»: la situazione, una lite familiare da dirimere, viene ad essere l'occasione di una trasfigurazione all'insegna di un cerimoniale arcaizzante. Le battute del dialogo si dilungano ciascuna per mezza pagina (perciò non giustappongo esempi) e raccolgono gran copia di ripetizioni, sostenute da scarne didascalie e da una mimica quasi teatrale. La ricchezza dei fenomeni di iterazione, l'alto tasso di argomentatività parlano di una qualificazione formale delle battute, di una loro altezza retorica: si tratterà di un dialogo irrealisticamente in posa. Non sarebbe difficile coglierne lungo il testo altri esempi (i litigi con la moglie, le dispute con Liborio, il parroco, i dibattimenti processuali ecc.): il diretto si trasforma nel luogo privilegiato in cui si travasano le anarchiche perorazioni del protagonista, il primo dei tre grandi oratori volponiani (verranno poi Aspri e Subissoni); un'oracolarità sibillina e grandiosa si disfrena nelle sue tirate retoriche: l'impegno eversivo sta anche in questa eloquenza invettivale, che mira a scuotere e a sovvertire. Gestualmente ad accompagnare l'esaltazione predicatoria sarà l'azione più volte ripetuta dell'alzarsi in piedi. L'orientamento parenetico-persuasivo del discorso richiede sempre una strutturazione retorica martellante; l'interlocutore è pateticamente chiamato in causa, con mosse che sono dello stile biblico. In armonia con il primitivismo del romanzo, il ritmo anaforico (lo aveva già visto Pasolini) viene dalle scansioni iterative dei versetti biblici, e certo dalla suggestione influente dello stile di Vittorini.[35] L'eloquenza di Crocioni è spesso di tipo evangelico-parabolico:

34. Che poi non sia un romanzo realista ce lo dicono tutti quegli indicatori che scortecciano la superficie, rivelando un oltre: la realtà delle cose è anche lì «l'inganno consueto».
35. Che sia un'allusione all'arrotino di *Conversazione in Sicilia,* «il norcino che splendeva con la sua sacca di coltelli»? (p. 74).

> Ma io risposi loro che anche tutti i loro capelli sulle loro teste da bassa Italia, anche sotto il berretto della forza pubblica, erano stati contati, come anche i miei, sulla mia testa scoperta ed alta (p. 134).

rivela nell'uso del futuro una temperatura profetico-apocalittica:

> Intanto il vostro mondo vola *e* precipita *e cadrà* finalmente in mano ad altri, allora non *sarete* giudicati, perchè nessuno dei vincitori che arriverà sarà tanto stupido da credere nei processi (p. 185).

Il tono linguistico si accende di una virulenza moralistica e sentenziosa (ignavia, insipienza, ignoranza, iniquità, sono voci che ritornano): la descrizione batte su immagini di morte, corruzione e contaminazione.

> […] tantomeno c'è giustizia, a meno che non si voglia intendere la maschera inutile di un tempo e di una convenzione che sono morti e sepolti, rigidi e fermi, *proprio perchè morti*; e tale maschera è stata messa su di loro, *proprio perchè sono morti*, a coprire il tempo passato e le *piaghe* della loro *morte* (p. 180).

sottolineandole con le ripetizioni.

Il traliccio iterativo è quello che sostiene anche il racconto, secondo una ricca fenomenologia che avevamo già visto in M, ora con evidenti funzioni costruttive («debbo dire» in anafora da p. 55 a p. 57) ora con intenzioni espressive e patetizzanti, specie nelle geminazioni e nella gesticolazione declamata delle ottative:

> *Avessero* i miei compagni abitanti, che sempre scuotono la testa e che non sono contenti e che si arrovellano e che fanno un passo per poi rifarlo, almeno considerato la loro conclusione […] *avessero* detto camminando su e giù e incontrandosi, *avessero* capito, guardando un momento con attenzione le loro mani, i loro piedi e la *terra, la povera innocente terra* […] (p. 15).

La tonalità è un do maggiore protratto e grandiloquente, su cui spiccano le interrogazioni retoriche doppiate da apostrofi e deprecazioni, gesti verbali appassionati ed eloquenti, che parlano ulteriormente del colore anacronistico dell'io narrante:

> Ah *Roma, Roma, come sei* crudele, pensavo, *come sei* inutile, con *tanta* terra *tante* case […] (p. 111).

Spesso ad accompagnare il climax ascendente del discorso, l'accensione immaginosa e arcaica dello stile sono i polisindeti:

> […] potevo davvero trovarmi al punto […] di cominciare a dar retta all'idea di essere perseguitato e poi di offrire il collo ai persecutori, tanto più che in tal modo avrei potuto far scoprire loro, nel momento in cui vi avessero affonda-

> to la loro spada, quanto era largo e ricco *e di che materia preziosa impastato e quale getto irresistibile di idee e di sangue si sarebbe sprigionato dalle ferite aperte dalla loro crudeltà* […] (p. 85).

Dittologie, terne, quaterne, quintetti, iterazioni, polisindeti coordinativi o disgiuntivi dicono di una concitazione irruente dello stile:

> *La pazzia* o *mattana* o *rovesciamento* dei sensi o *perdita* della ragione, *malattia* del cervello o del cuore, *disconoscimento* di se stesso e *rifiuto* della propria personalità e delle altrui, è certamente una cosa diversa *dalla mia*, *dalla mia* libertà […] (p. 191).

L'eloquenza forsennata del discorso coinvolge il lettore chiamato autoritariamente in causa a condividere la radicalità fosca della parola del romanzo. Le battute iterative si appoggiano su segmenti semanticamente forti (e centrali nel discorso ideologico di Crocioni-Volponi), in una protratta tensione euforico-disperata dello stile: su *tutto / i; niente / nessuno; non, mai / nemmeno; sempre.* L'esemplificazione non potrebbe che dare pallidamente l'idea di come le replicazioni, quasi didascalicamente, rilevino le nervature più profonde del discorso ideologico di Crocioni, di come sempre espongano a giorno la sua trama speculativa: l'istanza di una scienza liberatrice che riscatti l'uomo dalla mortificante ripetizione di se stesso, la contemplazione di esistenze strozzate, di povere vite senza storia, la minaccia della paura che blocca e interra con una forte pulsione alla morte, il fascino ingannevole della natura che distoglie e incanta; questa costellazione di idee viene percussivamente battuta per tutto il romanzo, in una utopistica tensione verso il futuro, verso «il giorno della liberazione». E centrale nell'ossatura ideologica del testo è una battuta del romanzo, in cui viene, come in M, revocato in dubbio il concetto stesso di realtà; le iterazioni e le accumulazioni asindetiche accompagnano l'eloquenza del momento:

> — *Questa realtà non esiste* — dissi io — e *non* è *mai esistita*: è soltanto una finzione che è stata imposta ai deboli. La *realtà* ha soltanto *due termini*: l' uomo e la scienza e *questi* due *termini* non debbono essere schiacciati da un'assurdità, quale è la *realtà* secondo la tua costruzione. Bisogna che l'uomo rompa *questa* prigione, *questa* soglia dell'ignoranza e penetri liberamente *nei* suoi problemi, *nella* conoscenza di se stesso e delle cose che ha intorno (p. 151).

Il romanzo di Volponi esplicita le proprie motivazioni di fondo, la spinta demistificatoria che muove la sua scrittura e saranno i procedimenti di soggettivizzazione lirica e gli stilemi animistico-antroporfici a esprimere la vocazione al superamento della crosta del reale. Matrice delle idee di Crocioni è un'apprensione corporale della realtà; i sensi potenziati costituiscono la base empirica del suo sistema, la sua principale sonda conoscitiva. Sarà perciò invadente la presenza di verbi di sensazione, con diversi compiti. *Sentire* registra sismograficamente le epifanie scientifiche di Crocioni «[…] *Sentivo* dentro di

me comporsi la macchina[…]» (p. 6). La percezione malata del proprio corpo riceve formulazioni iperboliche:

> *Sentivo* battere i miei polsi *e sentivo* pian piano le mie gambe sparire sotto il canto accanito, mordace delle raganelle e dei grilli (p. 66).
> *Sentivo* anche *l'odore ostile* di quegli stanzoni e di quelle persone, *come lo può sentire un cane* (p. 179).

Volponi mette in campo una corporalità animalesca, che giudica attraverso odori e sapori: Anteo protende la propria privilegiata mostruosità di percezioni verso il paesaggio a sollecitarne messaggi e rivelazioni:

> […] *sentivo* anzi in questo mutare della giornata, che i punti più alti dei poggi intorno stavano muovendosi ed organizzandosi in un giro che avrebbe potuto essere decisivo […] *sentivo* che questo campo stava muovendosi per me […] (p. 77).

La situazione gnoseologica di partenza è ancora una volta fondata sull'indistinzione tra dentro e fuori, sulla vaghezza dei limiti: il reale si muove, si antroporfizza e si anima, aprendo dei varchi, svelando intenzioni chiare solo alle stupefatta veggenza del protagonista:

> […] la *luce* dei *miei occhi* […] si congiungeva con quella dell'alba, con i *riflessi* dei fili che pendevano ancora in giro per il cielo […] e con le linee che il paesaggio componeva con le sue ragioni *e con il suo corpo, avanzando intorno a me sotto la luce, prendendo le sue posizioni*, non a caso, non banali, non misere […] (p. 28).

Anteo porta alla luce la natura fermentante del paesaggio. Come ha detto Zinato, il migliore interprete di Volponi:

> Il linguaggio delle cose è la manifestazione di un misticismo materiale che ripropone il timbro dei testi più arcaici della letteratura religiosa centroitaliana; da Francesco a Jacopone, e ne riutilizza la presenza creaturale come *figura* della Speranza, dell'impercettibile tendere di tutte le cose verso l'Utopia. La voce degli oggetti e le scaglie di luce sono presagi del futuro che si agita dentro la materia. L'esperienza dello stupore e della meraviglia, che immobilizza i personaggi di Volponi in alcuni momenti cardinali delle vicende narrate costituisce una potente allegoria del non-ancora-esistente.[36]

La lingua integrazionistica e antropomorfica del passato libera quel reale che rimane congelato nel presente storico: è la lamina dello sguardo a spoltrire l'inerzia sotto cui vive la vera realtà. La tensione visionaria promuove il superamento del paesaggismo oggettivo (c'è pure quello nel romanzo, ma viene

36. E. ZINATO, «Paolo Volponi», in *Studi Novecenteschi*, n. 43-4, 1992, p. 78.

avvertito come rischio indulgente, da aggirare); divampano sequenze alterate all'insegna di una luminosità abbacinata:

> […] cominciai *a guardare il sole* che non era in alto, perchè tutto il cielo era strisciato da tante nuvole *bianche e da tanti specchi ustori: il sole era* nei sassi […] eppure il *sole* era su qualche stelo invisibile, che non potevo vedere dal treno, ma del quale *vedevo il riflesso e la sottile vibrazione* […] Quella campagna di Roma aveva questa fronte, in quel momento, che cercava di alzarsi davanti a me con *tutti i suoi riflessi e con i raggi delle sue luci che si rimandavano e si scontravano come la materia di tanti pensieri* […] (p. 135).

Le scoperte di Anteo si affidano all'aleatorietà del magico-irrazionale che caricano la scrittura di una poeticità tesa, conoscitiva: ecco allora le metafore concretizzanti, «Intanto fuori la luce *dilaga e si stende* […]» (p. 53), le confusioni sinestetiche, «[…] mi chiamava quel suono *largo*» (p. 41) provocate di frequente dallo sguardo «[…] *Vedevo* i tetti tendersi e *suonare* […]» (p. 159). L'esperienza oltraggiosa viene quasi volontaristicamente sollecitata attraverso uno sregolamento rimbaldiano dei sensi: la stanchezza, la malattia e la febbre intervengono «[…] a creare nuovi stati visionari»[37] e a mettere in ebollizione la temperatura del romanzo:

> *La stanchezza m'incuriosiva a pensare* perchè mi dava dei vuoti sopra i quali il mio pensiero era costretto a fare dei grandi salti […] Da quei vuoti veniva […] lo stimolo a spingere la mia macchina fino a dove non era mai arrivata […] (p. 78).

Sempre gli stessi procedimenti lirico-deformanti, antinaturalistici, vengono deversati e iterati con ossessiva inopia stilistica dicendoci come Volponi persegua nell'identica tattica eversiva e straniante delineata al suo esordio, generosamente e singolarmente fiducioso all'altezza della metà degli anni sessanta nel dirompente potere extraletterario della propria parola letteraria.

37. Parole di CONTINI su Celine (*Esercizi di lettura*, Torino: Einaudi, 1974, p. 72): «le esperienze "stupefacenti" dei protagonisti di Volponi lo pongono all'interno di una tradizione romanzesca, che ha ereditato i propri oltraggi dalla più acuminata letteratura maledettistica. Nel caso della visionarietà è evidente l'azione di una tradizione mistica che Volponi aveva molto prossima e che conosceva. Si viene a delineare un retroterra culturale molto simile a quello di Tozzi, che porta entrambi a raggiungere la modernità attraverso innesti culturali primitivi».